

Le *Tristan* de Pierre Sala : entre roman chevaleresque et nouvelle

Pierre Servet

Volume 32, numéro 1, printemps 1996

Le roman chevaleresque tardif

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036011ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036011ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Servet, P. (1996). Le *Tristan* de Pierre Sala : entre roman chevaleresque et nouvelle. *Études françaises*, 32(1), 56–69. <https://doi.org/10.7202/036011ar>

Résumé de l'article

Le *Tristan* de Pierre Sala, qui relate l'amitié de Lancelot et du neveu du roi Marc, contient des éléments thématiques et formels étrangers au roman chevaleresque. Cet article cherche à les rapprocher de l'art de la nouvelle et à interpréter la signification de leur présence dans un genre littéraire où on ne les attend pas.

Le *Tristan* de Pierre Sala: entre roman chevaleresque et nouvelle

PIERRE SERVET

Édité pour la première fois en 1958 par Lynette Muir¹, le *Tristan* de Pierre Sala n'a jamais connu les honneurs de la critique, ni rencontré beaucoup de lecteurs: jadis, dans les années 1525-1529, date probable de sa rédaction, parce que son auteur ne tenait pas l'imprimerie en estime suffisante pour lui confier ses manuscrits; aujourd'hui parce que ce roman, à la frontière de deux mondes, n'intéresse les spécialistes ni de l'un, ni de l'autre. C'est pourtant cette position intermédiaire entre le Moyen âge et la Renaissance qui fait tout son prix. Personne n'ignore plus que «loin de tout écart simpliste, de tout changement, de toute opposition radicale, l'ancien et le nouveau s'interpénètrent, s'harmonisent, se soudent²». Tout nostalgique de la vieille littérature qu'il ait pu être, Sala subit, *volens nolens*, l'influence de formes narratives plus modernes. Ainsi, malgré un vigoureux ancrage dans le roman médiéval chevaleresque, ce nouveau *Tristan* se laisse çà et là contaminer par les thèmes et l'esthétique de la nouvelle.

1. Pierre Sala, *Tristan*, éd. Lynette Muir, Genève-Paris, Droz-Minard, 1958.

2. Lionello Sozzi, «La nouvelle française au XV^e siècle», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 21, 1971, p. 67.

Tristan n'était pas pour Sala un coup d'essai arthurien. Quelques années plus tôt, probablement en 1522, il avait écrit, en l'honneur de la venue à Lyon de François I^{er}, un *Chevalier au lion* directement inspiré du roman de Chrétien de Troyes³, où se manifestait déjà son goût pour la littérature romanesque. C'est pourtant une tout autre ambition que révèle son *Tristan* et il faut voir un simple cliché dans ce propos de l'auteur qui, dès l'exorde, remercie le roi de lui avoir donné le livre du «vieil Tristan» (v. 5, p. 27). De quel livre s'agit-il? D'un livre peut-être aussi imaginaire que celui qu'invoquent souvent les romanciers du Moyen âge, Chrétien de Troyes à leur tête, aussi bien pour flatter leur protecteur qu'afin d'éviter un reproche de futilité en s'étant laissés aller à inventer une histoire ou en ayant fait confiance à des sources purement orales. Sala connaissait trop bien certaines œuvres de Chrétien pour que l'on accorde grand crédit à ses propos, d'autant plus que son roman ne paraît pas reposer sur un seul livre. Les jeux de l'intertextualité sont en effet nombreux, et les notes de l'éditrice s'avèrent fort utiles pour nous guider dans ce dédale littéraire.

Pour suivre l'inspiration de Sala, il faut solliciter les grands cycles en prose de Tristan et de Lancelot, mais aussi bon nombre de romans de moindre ampleur. Citons, au hasard, *le Conte du Graal*, *le Chevalier au lion*, *la Quête du Saint-Graal*, *Giglan*..., ainsi que la *Tavola Ritonda*, une compilation italienne du XIV^e siècle avec laquelle l'œuvre de Sala présente d'étroites ressemblances. Toutes ces histoires, ces motifs, voire ces personnages, étaient alors le bien commun des écrivains et l'on peut légitimement penser que telle ou telle des correspondances repérées par Lynette Muir relève davantage de cette large circulation des mythes chevaleresques que de l'intertextualité volontaire.

Le lecteur un peu pressé distinguera d'autant moins ce *Tristan* d'autres romans d'aventures que Sala a convoqué tout le personnel romanesque de cette littérature. Autour de Tristan et de Lancelot, dont le roman dépeint l'exemplaire amitié, on trouve bien sûr, dans le premier cercle, Guenièvre, Iseut et le roi Marc, puis Gauvain et le roi Arthur, aussi curieux de découvrir qui se cache sous le froc de deux moines batailleurs qu'il l'était de tenter l'épreuve de la fontaine dans *le Chevalier au lion*. Et voilà encore Perceval le pur, qui vient secourir Tristan aux prises avec de démoniaques adversaires, Dinadan, dont la parole décapante paraît jouer le même rôle que dans le *Tristan en prose*. D'autres personnages, plus fugitifs,

3. Voir notre édition de ce roman à paraître chez Champion.

passent comme des ombres : Merlin, Keu le sénéchal, Lionnel le cousin de Lancelot, la dame de Noroison, Yvain et encore d'innombrables chevaliers de la Table ronde : Dodinel le Sauvage, Sagremor le Desree, Palamede, Erec, Blioberis... Les personnages anonymes qui peuplent le récit désignent également *Tristan* comme un roman chevaleresque traditionnel : les chevaliers félons se succèdent ; bon nombre d'émissaires du diable s'incarnent dans le corps d'une belle demoiselle ; les deux héros rencontrent une bonne demi-douzaine de nains, affrontent des géants, et même des « geandes », mais trouvent le réconfort moral et physique auprès de bons ermites.

Le cadre et les motifs ne sont pas moins stéréotypés. Parti de Tintagel, Tristan finit par y retourner, mais ne retrouve la ville et la femme de son oncle qu'après avoir subi une épreuve merveilleuse : il doit se précipiter dans un lac pour y poursuivre un chevalier. On aura reconnu sans peine l'univers enchanté de la Dame du Lac. Entre-temps, Tristan et Lancelot ont vécu de nombreuses péripéties qui les ont menés à travers d'épaisses forêts, cet espace abstrait du roman d'aventures qui ne s'ouvre que pour laisser entrevoir des places fortes au nom évocateur : la Roche Enrragee (§ 89), la Roche aux Geans (§ 117)... ou des fontaines propices à toutes les merveilles. Que de fontaines au cours de ce périple ! L'influence du *Chevalier au lion* se fait là encore sentir, mais ce n'est pas le seul motif que notre auteur emprunte au poète champenois. Sur le modèle du combat qui opposait, à leur insu, Yvain et Gauvain, Sala a multiplié ces rencontres où deux amis s'affrontent sans se reconnaître immédiatement. Dès le chapitre II, Tristan et Lancelot entament une joute qui va sceller leur amitié ; plus tard, au chapitre XVIII, c'est Lancelot, qui doit, dans l'un des rares combats que lui concède l'auteur, affronter Blioberis ; vers la fin du roman (§ 313-315), Tristan croise le fer avec son ami Bertrand de la Roche. Par ailleurs, on ne compte plus les batailles que mène Tristan sans dévoiler son identité à son adversaire, sinon au moment où ce dernier s'apprête à rendre l'âme. Tous ces motifs narratifs abondent dans la littérature chevaleresque ; l'un d'entre eux, particulièrement récurrent dans *Tristan*, provient de la *Quête du Saint-Graal* : la rencontre du héros avec des demoiselles maléfiques. La première d'entre elles vaut à Lancelot d'être emprisonné à la Roche Aulter (chap. VI) ; pour lui avoir laissé croire que son ami était mort, la seconde manque faire mourir Tristan de douleur (chap. VIII) ; et la troisième, afin d'attirer les héros dans un piège, feint d'être violée par un moine, lui-même émissaire du diable (chap. XXIII).

Combats, emprisonnements, embûches en tous genres se dressent donc sur la route de Tristan et de Lancelot,

comme sur celle de tous les chevaliers errants des romans d'aventures. Pourtant l'accumulation de ces motifs, leur répétition, voire la pointe de dérision que l'on finit par déceler derrière l'apparente fidélité aux clichés — que l'on songe seulement à cette dernière demoiselle aux prises avec un moine —, laissent un doute dans l'esprit du lecteur. Et si ce roman d'aventures ne l'était que par son enveloppe, cachant en son sein les germes d'une remise en question des valeurs qui fondent ce genre littéraire ? Et si, malgré les apparences, il n'était pas illégitime d'apparenter l'ouvrage de Sala à un recueil de nouvelles ?

Bien des points devraient pourtant écarter *a priori* cette perspective : la nécessaire brièveté des nouvelles et l'actualité des faits qu'elles rapportent suffiraient à mettre en cause la validité de l'entreprise⁴. Mais par-delà les critères formels qui définissent les nouvelles, d'autres analogies, plus thématiques et plus manifestes, se laissent entrevoir. Étudiant les *Cent Nouvelles nouvelles*, Jean Dufournet insiste sur la « faillite des valeurs » qui caractérise ce recueil du *xv^e siècle*⁵. Cette visée critique se manifeste par une pratique de l'intertextualité qui, s'attachant à divers codes, les remet en question : codes chevaleresques et courtois principalement. Lionello Sozzi avait déjà mis en relief cette volonté démythisante de la nouvelle, mais ajoutait que l'ironie touchait aussi la peinture de la vie ecclésiastique, conventuelle en particulier⁶. Faillites de la chevalerie, de l'amour, de la pratique monacale : trois points sur lesquels il convient maintenant d'interroger *Tristan*.

Malgré les nombreux combats décrits dans ce roman et dont on peut certes croire qu'ils sont l'effet de l'enthousiasme arthurien de son auteur⁷, une légère dérision atteint cependant le monde chevaleresque à travers ses plus illustres représentants. Parangon des vertus de la chevalerie, Lancelot est ici réduit au rang de faire-valoir. Sans cesse, il s'efface devant Tristan et c'est à peine si on le voit affronter par les armes un autre adversaire que celui qui va devenir son ami. Se présente-t-il une occasion de combat que le fils de la Dame du Lac s'empresse de demander à Tristan s'il veut engager la joute,

4. Pour une définition des critères constituant le programme de la nouvelle, voir Gisèle Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse. Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, P.U.F., 1992, en particulier les deux premiers chapitres, p. 7-39.

5. Jean Dufournet, « Faillite des valeurs et fuite du sens dans les *Cent Nouvelles nouvelles* », dans *Nord*, n° 25, juin 1995, p. 41-50.

6. Lionello Sozzi, « La nouvelle... », p. 78-84.

7. Voir Lynette Muir, « An Arthurian Enthusiast in the 16th Century : Pierre Sala », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, n° 13, 1961, p. 111-16.

« car Lancelot vouloit tousjours bien donner l'honneur a Tristan » (§ 159). Il en vient à n'être plus que l'écuyer de son ami : au moment du combat contre l'Amorat, Lancelot est là, toute honte bue, tenant l'étrier du cheval de Tristan, ce qui fait rougir ce dernier (§ 203). Effet de l'amitié, dira-t-on, mais à multiplier ainsi les situations où Lancelot n'est que spectateur du combat, Sala porte un coup au mythe qu'il incarne. De là à le présenter sous un jour ridicule, le pas est vite franchi. Au chapitre VI, Lancelot rencontre une demoiselle infernale qui dérobe sa monture, son bouclier et son épée (§ 58). Voilà le héros obligé de cheminer à pied, deux jours durant, sans nourriture. Deux chevaliers s'avancent alors et Lancelot ne doute pas un instant d'obtenir d'eux quelque secours. Peine perdue, tous deux « se gabberent moult de luy et le tindrent a moult mauvais d'avoir son cheval laissé perdre » (§ 59). Puis, alors qu'il a retrouvé ses armes, la demoiselle les lui cache à nouveau et Lancelot, cerné par des valets, ne peut que jouer des poings avant de succomber sous le nombre (§ 60) et d'être, tel un chien, attaché par une longue chaîne qui lui permet à peine d'aller et de venir dans sa prison. Ce n'est pas le seul combat de chiffonnier qu'il doit mener. Peu après, il est en effet empoigné aux cheveux par un adversaire qui pensait qu'ainsi entravé, il n'oserait pas se défendre. Lancelot le tue en le précipitant à terre (§ 104), ce qui lui vaut d'être mis aux fourches.

Tristan n'échappe pas non plus à quelques piques de l'auteur et, par son intermédiaire, c'est en fait la nature même du combat chevaleresque qui peut devenir cocasse. Telle comparaison ou telle expression imagée, destinée à peindre l'ardeur guerrière de Tristan, laisse parfois une impression étrange : ici, il frappe son adversaire avec tant de vigueur que « sa bouche en escumoit » (§ 167) ; ailleurs, il affronte un géant et lui donne « ung grant coup parmy le ventre, de sorte qu'il luy feist sortir les boyaulx du ventre en la place » (§ 123) ; puis c'est au tour de Lancelot, face à un autre géant, de le frapper « sur le gros os de la jambe tant qu'il feist tumber par terre » (§ 123). Tout cet épisode, où les héros se battent aussi contre une *geande*, est traité sur un mode comique et réaliste, qu'autorise sans doute la nature des adversaires, mais qui rejaillit sur la joute chevaleresque elle-même. Bon nombre de combats semblent en outre avoir pour origine le même motif, dont la futilité, à force d'être répétée dans des termes souvent identiques, finit par rendre dérisoire l'affrontement : Tristan ou Lancelot, sommés de décliner leur identité à des chevaliers de rencontre, refusent d'obtempérer et engagent le combat. Pour quelques demoiselles, que nos héros veulent sauver, que de batailles entreprises ! Quand les aventures se font rares,

tout est prétexte au combat. Le propos d'une demoiselle à Lancelot résume bien l'état du monde aventureux :

— Dictes doncques, feist elle, fustes vous oncques en ce pays?
 — Si m'aïst Dieu nom faict, dit Lancelot. — Et de ce pays [que] vous semble? dit elle. — En nom, dit il, de Dieu, je n'y voy encor que tout bien, mais j'ay ouy compter qu'on y trouve mainte belle aventure. — Voirement, dit la damoiselle, l'on y en trouve largement qui les sçait sagement querre. Et entre aultres en y a une moult bonne pour vous, si la sçavez sagement prandre. — Quelle est elle? dit Lancelot. — En nom Dieu, sire chevalier, c'est moy qui me présente a vous pour faire vostre volonté, car je vous ayme en bonne foy plus que nul aultre chevalier. (§ 66)

Si pareils propos n'émanaient que de la bouche des demoiselles maléfiques, le mal ne serait pas bien grand, mais en réalité, c'est à peu près le discours que tiennent toutes les femmes dans *Tristan*. L'amour qui s'y déploie trouve des racines plus fermes dans les nouvelles que dans l'éthique courtoise. Sala adopte en effet le ton de dénigrement que la nouvelle emprunte aux fabliaux : créatures au tempérament ardent, les femmes semblent n'avoir d'autre but que de jouir effrontément du premier mâle venu, pourvu qu'il soit d'un physique engageant.

C'est en contemplant la beauté de Lancelot que la demoiselle, que l'on vient de voir s'offrir à lui comme une belle aventure, « fust tant surprinse d'amour qu'elle conclud dedans son cueur qu'elle ne partiroit de leans qu'elle n'eust faite sa volonté » (§ 65). Le physique de Tristan ne laisse pas davantage indifférentes les dames : à peine a-t-il délivré une jeune fille des cinq chevaliers qui voulaient la déshonorer que celle-ci s'enflamme en le voyant « en pur corps » (§ 77). La convoitise la saisit et, sans la « craincte qu'elle eust de son pere, elle l'eust mené en sa chambre, pour avoir sa volonté » (§ 78). Le drame de ces jeunes femmes, c'est de brûler de désir pour des hommes qui ne s'en rendent même pas compte : « Lancelot qui ne pensoit fors de suyvre et fournir sa queste et trouver son amy, en ceste amour ne prenoit garde » (§ 65) ; « En ce desir que je vous dis, fut toute la nuyt la damoiselle, et Tristan fust moult bien couché et soy reposa en son aise » (§ 78). Sala met ainsi en scène une situation courtoise inversée : une dame ardente à côté d'un bel indifférent. Si la honte et la jeunesse retiennent ces deux femmes de déclarer plus avant leur amour, d'autres, Lucie la Blonde et Desiree, n'ont pas ce genre de scrupules. Femmes mariées ou en passe de l'être, elles n'ignorent rien des plaisirs qu'un corps si avantageux, entrevu au moment où les chevaliers sont

désarmés, peut leur offrir : la jouissance. Sans risque d'exagération, on peut dire qu'elles n'ont d'autre mot à la bouche. Attablé avec Taur et son épouse Lucie, Tristan laisse béantes d'admiration une vingtaine de demoiselles :

Moult regardoient la grant beaulté de Tristan toutes ses pucelles et se disoient l'une a l'autre que trop seroit la dame heureuse qui d'ung si tres bel chevalier pourroit joÿr a son volloir, mais qu'il l'eust en son cueur mys. (§ 170)

Les rêves de Lucie ne sont guère différents, mais devant l'incapacité de Tristan à deviner le sentiment qui l'anime, il lui faut se résoudre à déclarer sans ambiguïté sa passion : « Il fault que de vostre corps j'en joysse ou je suis morte » (§ 174). Pour sa part, Desiree peut caresser l'espoir d'obtenir ce qu'elle convoite. Il suffit en effet à Tristan de tuer en combat singulier son prétendant, car « il luy estoit advis qu'elle jouyroit de Tristan si l'Amorat pouvoit mourir » (§ 205). Le verbe *jouir* est bel et bien conjugué à tous les temps et Sala nous donne une singulière image de l'amour, puisée dans les recueils de nouvelles, dans les chansons, et dans les vieux fabliaux peut-être, mais sûrement pas dans la littérature courtoise, dont il bouleverse les motifs. Certains personnages semblent d'ailleurs directement issus de ces genres littéraires caractérisés par leur trivialité : pour assouvir sa passion, Desiree fait appel à une vieille femme chargée de la conduire jusqu'à la tente des deux héros. C'est en feignant de « la mener aux necessaires » (§ 201), que cette digne descendante d'Auberee, cette préfiguration de Macette, parvient effectivement à conduire sa maîtresse auprès de Tristan. Celle-ci demeure stupéfaite devant « le beau visaige de Tristan et sa blanche chaire et ses beaulx bras gros et nerfvéz ». Passe pour le visage et la carnation blanche, encore dans la logique du portrait courtois, mais il est difficile de justifier les gros bras, sinon par une intention comique. Sala use du même procédé lorsque, commencé sur un mode emphatique, le propos de Desiree s'achève dans un sous-entendu grivois (§ 201) :

Or congnois je maintenant qu'il est vray ce que m'avez dit, car je voys a mes yeulx la plus tres belle creature que l'on pourroit au monde veoir. Regardez ung peu ses beaulx membres seullement ce qui est apparent, pensez comme les aultres sont.

Dans ces épisodes qui se suivent et sont curieusement redondants, comme si par leur répétition Sala avait cherché à souligner l'ironie de son regard sur l'amour, les deux héroïnes succombent à leur passion, mais loin de leur donner

une dignité tragique, la mort les enferme définitivement dans un rôle burlesque. Celle de Lucie la Blonde est franchement cocasse, voire un peu triviale : apprenant le nom de celui qu'elle aime et qui la rejette, « elle acolla Tristan et entresarra ses deux mains estroitement dessus son col et se joignist a son estomac de tant de force qu'elle peust » (§ 177). Ému par ce spectacle, le pauvre Tristan « plouroit si amerement que les draps de la dame trespassee en estoient ja tous moilléz ». Il faudra l'aide de Lancelot pour séparer les mains de Lucie et délivrer ainsi Tristan. Puis, à l'instar des cadavres encombrants dont il faut bien se débarrasser, le corps est transporté dans la tente du mari profondément endormi. Quant à la mort de Desiree, elle relève davantage de l'emphase ironique que du burlesque : refusée par Tristan, elle se rend à l'endroit où gît son prétendant, vaincu par le héros, et après un discours de repentance adressé à son ami mort, « se laissa cheoir sur luy; en l'embrassant fermement luy va partir l'ame du corps » (§ 211).

Pierre Sala manifeste plus d'égard aux maîtresses de ses héros : Iseut et Guenièvre ne sauraient agir comme des femmes de nouvelles. Leur rôle dans le roman n'en sera que plus réduit. L'amour de Tristan et d'Iseut, qui n'a ici rien de magique et de fatal, ne paraît pas reposer sur l'existence d'un philtre, dont le narrateur ne fait aucune mention, et Brangien, fidèle confidente de la reine, n'est pas loin de servir d'entremetteuse. Elle joue les intermédiaires entre les deux amants, rôle qu'elle accomplissait déjà dans les versions précédentes, mais dont elle s'acquitte ici sans arrière-pensée. Aucune rivalité, aucun soupçon n'entache l'amitié de ces deux femmes qui, si elle était développée, ferait pendant à celle des héros ; la suivante n'hésite pas à badiner avec sa maîtresse qui reconnaît ses grands mérites :

Dame, je vous ameyne tout pris, vostre larron Tristan, pour le tenir en voz prisons. — Je vous remercie, dit la royne, ce n'est pas le premier bienfait que j'ay receu de vostre main ; Dieu vous en rende le merite.

De quel service s'agit-il ? Est-ce une vague allusion au philtre ou simplement à ce rôle d'entremetteuse qui sera nettement le sien dans *le Nouveau Tristan* de Jean Maugin⁸ ? Quoi

8. Voir Laurence Harf-Lancner, « Tristan détrisanisé : Du *Tristan* en prose (XIII^e siècle) au *Nouveau Tristan* de Jean Maugin (1554) », dans *Nouvelle revue du seizième siècle*, 1984, n° 2, p. 5-22. On peut se demander si le *Tristan* de Sala ne constitue pas un chaînon intéressant qui expliquerait en partie le *Nouveau Tristan*. Une comparaison des deux textes permettrait peut-être de tirer au clair la nature de ce « vieil Tristan » dont parle Sala dans son exorde en vers.

qu'il en soit, les deux reines sont confinées aux marges de ce roman et, lorsque Sala consent à réunir les deux plus célèbres couples de la littérature médiévale, l'amour qu'il dépeint n'a plus rien d'exceptionnel. Ces deux femmes sont, comme les autres, impressionnées par la beauté de leur amant, et aussi ardentes à jouir de leur corps, même si c'est avec davantage de retenue : à la demande d'Iseut, Tristan ôte son « grant froc » de moine, et quand les amants « si reffurent entrebrasés encor une bonne heure en toute joye et deduct, ilz eurent contentéz leurs appetitz a celle foys » (§ 250) ; quant à la reine Guenièvre, elle n'a de cesse d'obtenir la pareille de Lancelot : « elle se despoulla toute nue et s'en alla mectre entre les bras dedans ce tant beau lict ou ilz prindrent leur passetemps jusques au point du jour » (§ 307).

Dans ce *Tristan*, l'amour relève davantage de la satisfaction d'un besoin physique que de la soumission à la morale courtoise. Le mot *courtoisie* ne manque cependant pas d'être employé par tous les personnages. Les héros l'utilisent pour faire appel au *fair-play* de leurs adversaires, mais Sala paraît avoir pris un malin plaisir à faire échouer toutes ces tentatives de conciliation entreprises au nom de la courtoisie. Ainsi, lorsque Lancelot, dépouillé par une demoiselle, voit arriver les deux chevaliers, il « se va penser qu'il pourroit avoir quelque courtoisie » en eux (§ 59) : or, leur première réaction est de se moquer de lui. Plus tard, tandis qu'il chemine en forêt avec Tristan, une jeune femme sollicite les deux héros, « par courtoisie et honneur » (§ 266), de bien vouloir la délivrer d'un moine qui s'efforce de la violer. Bien mal leur en prend de l'aider, car il s'agit, on le sait, deux envoyés du diable. On pourrait multiplier les occurrences de cet emploi ambigu du mot *courtoisie*. Ce faisant, Sala s'inscrit dans une pratique littéraire devenue monnaie courante dans les recueils de nouvelles qui prennent volontiers pour cible l'amour, à la fois le sentiment et sa représentation. Lionello Sozzi a bien analysé cette dégradation du langage courtois dans les *Cent Nouvelles nouvelles*, où « une attitude *courtoise* de la part d'une femme est toujours une attitude dévergondée⁹ ». Sala ne mène pas la démythification aussi loin, car son livre ne se présente pas comme un ensemble de nouvelles, bien qu'il en ait parfois la tonalité. Ce n'est en tout cas pas la peinture qu'il fait des moines qui le remet dans l'horizon d'attente du roman.

Le monde religieux est présent sous un double visage, celui du bon ermite et celui du moine. Le premier, directement issu de la tradition littéraire du roman d'aventures, où

9. Lionello Sozzi, « La nouvelle... », p. 81.

sa représentation est presque uniformément positive, figure dans deux chapitres du roman. Au chapitre V, un ermite accueille les deux amis qu'un ange vient d'inciter à quitter leur vie adultère pour faire pénitence (§ 46), les confesse et prévient Lancelot qu'il engendrera un fils destiné à mettre fin aux aventures du royaume de Logres (§ 49). Son rôle, au début du roman, réoriente la démarche chevaleresque des héros, et l'annonce de la naissance de Galaad inscrit ce personnage au cœur de la geste arthurienne. Le second ermite relie également le roman au monde chevaleresque, mais cette fois à la geste de Tristan : cousin du roi Meliadus, le père de Tristan, il s'est fait ermite en apprenant qu'ici même, dans cet ermitage, se présenterait un jour l'héritier du roi qui deviendrait la fleur des chevaliers de ce monde. La prophétie est accomplie avec l'arrivée de Tristan. Rôle donc qualifiant et très solennel que celui de ces deux ermites, et en parfaite opposition avec celui des moines. Leur antagonisme est d'ailleurs souligné par le second ermite qui invite Tristan à abandonner le scapulaire dont il s'est déguisé, « car tel habit luy desplaisoit » (§ 286).

Moins univoques à la grande époque du roman d'aventures que les ermites, les moines des nouvelles sont cependant presque toujours bien noirs. L'esprit de la Réforme souffle sur le portrait qu'en font ces contes qui, en outre, les affublent de certains défauts des prêtres de fabliaux. Sala n'échappe ni à l'esprit de son temps ni à l'influence de la nouvelle. Pour obtenir des rendez-vous avec Iseut, Tristan et Lancelot n'hésitent pas à revêtir le froc des moines. Qui du chevalier ou du moine subit la plus grande dégradation ? On ne saurait le dire dans un roman où les uns et les autres sont tout autant malmenés. En revanche, la manière dont les chevaliers qui rencontrent ces faux moines s'adressent à eux évoque un roman peu amène à l'égard de ces religieux, *le Petit Jehan de Saintré*, d'Antoine de la Sale¹⁰. Roman ou nouvelle ? La critique classe avec difficulté cet ouvrage dont les dernières pages sont imprégnées de l'esprit de la nouvelle, quand le reste de l'œuvre relève nettement du roman d'apprentissage. La fin de l'œuvre met en scène un abbé charmeur et batailleur, volontiers cynique, que l'on nomme constamment « Damp Abbé ». Or c'est à peu près ainsi que Tristan est appelé par les chevaliers, « Damp moine » (§ 218, 221, 227...). Sala avait probablement lu ce roman qui, comme le sien, présentait une vision très ambiguë de l'amour et de la chevalerie, dressait un portrait

10. On lira ce roman dans la récente édition de Mario Eusebi, *Saintré*, Paris, Champion, tome 1, 1993 ; tome 2, 1994.

sombre des moines et constituait aussi l'œuvre testamentaire de son auteur.

Les moines sont également représentés par celui qui s'efforce de violer une recluse (§ 264). Même s'il s'agit d'un émissaire du diable, le costume choisi est significatif. Quant à la recluse, tout aussi perfide, elle accuse à leur tour Lancelot et Tristan, toujours déguisés en moines, d'avoir cherché à la déshonorer. Arthur ne montre pas d'étonnement, pensant «qu'ilz n'estoient mye chevaliers, ains deurent estre quelques moynes irréguliers lesquels avoient laissé leur abbaye» (§ 273).

Manifeste dans la mise en œuvre d'une certaine «faillite des valeurs», l'influence de la nouvelle paraît plus difficile à déceler dans la forme même du *Tristan*. Brièveté, simplicité de structure, fiction d'oralité, histoire-cadre, ancrage réaliste, exemplarité... : parmi les constantes formelles du genre, si tant est que l'on puisse les affirmer telles, quelles sont celles qui, de près ou de loin, trouvent une correspondance dans le récit ?

Même s'il ne s'agit pas d'une constante, mais plutôt d'une conséquence de la volonté de ne pas lasser le lecteur, la brièveté n'est à l'évidence pas de mise dans *Tristan*, pas plus que la simplicité de la structure. à la faille initiale, marquée par la dénonciation des amours d'Iseut et de Tristan auprès du roi Marc, fait écho le *happy end* final à Tintagel ; de même, le second ermite valide la quête chevaleresque de Tristan que le premier avait engagée ; enfin, d'épisode en épisode s'affirme l'amitié des deux héros. La composition soignée de ce roman, dont nous ne donnons là qu'un faible aperçu, a été bien mise en lumière par A. D. Mikhailov¹¹. Pourtant, *Tristan* se laisse aisément découper en micro-séquences, dont certaines, par leur structure simple, leur redondance, mais aussi par leur tonalité humoristique, appellent un rapprochement avec la nouvelle. Ainsi, les deux épisodes (chap. XV et XVI) où une femme réclame l'amour de Tristan et meurt faute de l'avoir obtenu, sont bâtis sur une structure élémentaire telle qu'on peut la dégager des catégories de Propp¹² :

— Le héros doit accomplir une tâche difficile (abattre une mauvaise coutume, livrer une bataille).

— Il accomplit sa tâche.

11. A. D. Mikhailov, «Legenda o Tristane i Izol'de i ee zavershenie (roman de P'era Sala *Tristan*)», dans *Philologica : issledovaniia po ia zyku i literature*, Leningrad, 1973, p. 261-268.

12. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Point, Seuil, 1970. Voir aussi Marie-Madeleine Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse...*, p. 28 sqq.

— Son identité est dévoilée et il termine l'aventure avec magnificence.

Schéma simple de deux aventures qui, tout en conservant une forte autonomie, s'intègrent dans la logique de l'œuvre : on peut y voir des épreuves envoyées au héros ; schéma également tout médiéval par cette volonté du héros d'effacer une mauvaise coutume ou cette obligation de participer à un tournoi destiné à prouver la valeur d'un amoureux orgueilleux (on songe au tournoi organisé par Meliant de Lis dans le *Conte du Graal*). Pourtant, ces deux récits au déroulement prévisible sont soudain contaminés par la nouvelle, avec la présence de ces jeunes femmes amoureuses de Tristan (effet tardif, indésirable et ironique d'un quelconque philtre?), et qui expriment vertement ce désir. Ces épisodes sont significatifs de l'art de Sala, un art subtil qui les relie au roman et les intègre à sa *conjointure*, mais leur laisse une autonomie suffisante pour que, leur similarité aidant, ils paraissent issus d'un recueil d'histoires distrayantes et exemplaires.

Ni la fiction d'oralité, en dépit de quelques interventions du narrateur somme toute assez conformes aux pratiques médiévales, voire de quelques touches d'ironie narrative (§ 202, 251, 280...), ni l'histoire-cadre, c'est-à-dire un récit englobant fondé sur l'organisation en journées des histoires racontées par des devisants¹³, ne paraissent devoir tracer un profond sillon dans *Tristan*. Si cette « société conteuse » propre aux recueils de nouvelles¹⁴ ne structure pas le roman, elle n'est pas complètement absente d'une œuvre qui laisse volontiers, le temps d'un récit, la parole à un personnage, même si la valeur de ce récit est plus explicative que structurante (§ 20, 82, 237...). Par ailleurs, à l'encontre de l'éditrice qui estime que « le décor du *Tristan* fait preuve d'un réalisme presque prosaïque¹⁵ », le roman ne nous paraît guère s'ancrer bien profondément dans la réalité, si ce n'est dans les quelques scènes humoristiques déjà évoquées, où l'intention parodique de l'auteur est manifeste. Sans doute certains détails, hors de tout contexte laissant supposer un clin d'œil de Sala, détonnent-ils dans un roman d'aventures : c'est la reine Iseut qui revient de pamoison et que Brangien assoit sur un oreiller (§ 15) ; ce sont les « mires » venus soigner les chevaliers (§ 110)... Ces « effets de réel » sont trop rares pour que l'on puisse les rapprocher de l'esthétique de la nouvelle : parfois

13. Voir Madeleine Jeay, *Donner la parole. L'histoire-cadre dans les recueils de nouvelles des XV^e-XVI^e siècles*, Montréal, Ceres, 1992.

14. Gabriel-A. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*, Genève, Droz, 1977, p. 24.

15. Lynette Muir, *Tristan*, p. 22.

ils soulignent une intention ironique de l'auteur (§ 201), souvent ils sont insignifiants.

Reste à envisager l'exemplarité du récit, qui, feinte ou réelle, justifie la plupart du temps l'entreprise narrative de conteurs prétendant raconter des histoires dignes d'être rapportées. Jeu littéraire souvent, car la nouvelle « ne croit plus que l'événement en lui-même contienne déjà un sens transcendant¹⁶ ». Or ce sens transcendant, qui régit toute la *conjointure* du roman, existe bel et bien dans *Tristan* : c'est l'exaltation de l'amitié, très vite mise en lumière par Alfred Adler¹⁷, d'une amitié qui relègue au second plan l'amour des deux couples célèbres et « regarde, tel Janus, de deux côtés, vers le Moyen Âge par sa qualité héroïque et vers la Renaissance par la confiance qu'elle fonde en l'être humain¹⁸ ».

Œuvre étrange et composite, le *Tristan* de Sala ne dévoile pas d'emblée sa signification. La dualité des thèmes, et à un degré moindre des formes, empruntés au roman chevaleresque et à la nouvelle, ne doit pas faire oublier que ces différents discours trouvent place dans un cadre narratif cohérent : le texte de Sala ne se délite pas, malgré ses jeux intertextuels, ou plutôt grâce à eux. De la nouvelle, l'écrivain lyonnais adopte la remise en cause du monde chevaleresque et courtois, la critique des moines n'étant peut-être qu'un ancrage peu significatif du texte dans le genre littéraire en vogue ; du roman, il conserve l'idéalisme formel qui lui permettra d'exalter l'amitié. Tristan et Lancelot peuvent être ridicules dans leurs activités de chevaliers ou d'amants, jamais dans leur état d'amis. Au fond, la pratique de l'art des conteurs permet à Sala d'épurer son roman de toutes les scories d'une éthique désuète pour, à la place, installer la sienne, fondée sur l'amitié indéfectible des héros.

16. H. J. Neuschäfer, « Boccace et l'origine de la nouvelle. Le problème de la codification d'un genre médiéval », dans *Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval : la nouvelle, Actes du Colloque de Montréal*, Montréal, Ceres, 1982, p. 103-110.

17. Alfred Adler, C. R. de l'édition Muir du *Tristan* de Pierre Sala, *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, tome XXI, p. 519-525.

18. Jacqueline Thibault Schaefer, « Lancelot, Tristan, et Pierre Sala (1457-1529) ou "qu'un ami véritable est une douce chose" », dans *Lancelot-Lanzelet hier et aujourd'hui. Pour fêter les 90 ans d'Alexandre Micha* (Reinecke-Verlag Greisfswald), 1995, p. 371-379.